



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Das Schultertuch luka semba: (Trans-)Lokale Beziehungen in Flores

de Jong, Willemijn

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-134434>
Book Section

Originally published at:

de Jong, Willemijn (2016). Das Schultertuch luka semba: (Trans-)Lokale Beziehungen in Flores. In: de Jong, Willemijn; Kunz, Richard. Mustergültig : globale Spuren in der lokalen Ikat-Mode. Berlin: Hatje Cantz, 104-114.

MUSTERGÜLTIG

Globale Spuren in der lokalen Ikat-Mode

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
«mustergültig. Globale Spuren in der lokalen Ikat-Mode»
21. Oktober 2016 – 26. März 2017.



Museum der Kulturen, Basel
www.mkb.ch

© 2016 Hatje Cantz Verlag, Berlin / Museum der Kulturen Basel / Autorinnen und Autoren
© Abbildungen: siehe Abbildungsnachweis

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner
Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.

Redaktion: Willemijn de Jong, Richard Kunz
Lektorat: Doris Tranter
Übersetzungen Englisch-Deutsch: Nigel Stephenson
Bildredaktion: Willemijn de Jong, Richard Kunz
Gestaltung und Bildkonzept: Beat Keusch, Angelina Köpplin-Stützle,
Josephine Peters, Beat Keusch Visuelle Kommunikation, Basel
Lithografie: Andreas Muster, mustera, Basel
Druck: Offsetdruckerei Gramlich, Pliezhausen
Bindung: Josef Spinner Grossbuchbinderei GmbH, Ottersweier
Schriften: Garth Graphic, Agenda
Papier: Munken Polar Rough 120 g/m², Munken Polar Rough 300 g/m²

ISBN: 978-3-7757-4186-6

Erschienen im
Hatje Cantz Verlag GmbH
MommSENstrasse 27
10629 Berlin
Deutschland
Tel. +49 30 3464678-00
Fax +49 30 3464678-29
www.hatjecantz.de
Ein Unternehmen der Ganske Verlagsgruppe

Umschlagbild: Ausschnitte aus Hüft- und Schultertuch für Männer
der Insel Timor (Abb. 95, S. 166) und Frauensarong der Insel Sabu (Abb. 25, S. 52).

Bildnachweis:

Lorraine V. Aragon: Abb. 97, 98, 99, 100
Joanna Barrkman: Abb. 6, 68, 70, 71, 72
Alfred Bühler, MKB: Abb. 69
Don Cole, Fowler Museum at UCLA: Abb. 4, 7, 18, 74, 75
Peter Damary: Abb. 103
Willemijn de Jong: Abb. 58, 61, 64, 65, 67
Dukas / Splash News: Abb. 102
Roy W. Hamilton: Abb. 5
Omar Lemke, MKB: Umschlag, Abb. 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96
Mancil Photography: Abb. 101
Dieter Spinnler, MKB: Abb. 1
Sabine Wunderlin: Abb. 59, 60, 62, 63, 66

Karten: Beat Keusch Visuelle Kommunikation, Basel

Abkürzungen:

FMB – Freiwilliger Museumsverein Basel
MKB – Museum der Kulturen Basel, Schweiz
UCLA – University of California, Los Angeles

Das Schultertuch *luka semba*: (Trans-) Lokalität in Flores

Willemijn de Jong

Im Lio-Gebiet in Zentralflores wird der *luka semba* am häufigsten produziert, gebraucht, verschenkt und verkauft.¹ Es ist das einzige Männertuch mit Ikat-Mustern unter den rund dreissig Stofftypen in Nggela (de Jong 1994: 215), einem florierenden Web- und Kulturzentrum an der Südküste der Insel.² Es ist zudem der bekannteste Stoff ausserhalb des Lio-Gebietes. Obwohl er zu den herausragenden Textilien gehört, sowohl lokal als auch translokal, ist er wissenschaftlich noch kaum erfasst. Kent Watters war einer der Ersten, der sich mit dem Tuch näher befasste: Männer tragen dieses Schultertuch zum Tanzen nur einmal im Jahr anlässlich eines viertägigen *adat*-Fests. Die meisten Familien besitzen solche Tücher, und Männer werden in mindestens einem *luka semba* begraben (Watters 1977: 89). Autoren wie Gittinger (1979: 170) stützten sich auf seine Angaben, und in den 1990er Jahren wurden die Beschreibungen detaillierter (de Jong 1998; Hamilton 1994b; 1994d).

Angelehnt an Gell (1998) und Pedersen (2007) beschreibe ich in diesem Beitrag zum einen, wie der *luka semba* zum lokalen Selbstverständnis der Leute beiträgt aufgrund der Art und Weise, wie das Tuch von ihnen – wie auch in Textilstudien – verstanden und gedeutet wird, und zum anderen, welche Rolle dem Tuch in der Ausgestaltung der sozialen Beziehungen zukommt. Insbesondere interessiert mich die Verflechtung von globalen Einflüssen und lokalen Praktiken bezüglich der Herstellung und der Wirkung dieses rituellen Schultertuchs. Im Anschluss an Alfred Bühlers Forschungen (z.B. Bühler 1959) war Barnes die erste Wissenschaftlerin, die den Einfluss indischer Handelstextilien auf die handgewobenen ostindonesischen Stoffe im Detail untersucht hat (z.B. Barnes 1989a; 1991; 2002; 2005). Für meine Studie ist vor allem ihr Hinweis interessant, dass die Stoffe einzelner Weberinnen «hinsichtlich eines neuen Selbstverständnisses (...) mit weiten, zum Teil globalen Verknüpfungen, aber auch bezüglich eines wachsenden Bewusstseins für den Wert des Lokalen und des Eigenen» Wirkung zeitigen (Barnes 2005: 162).³ Niessen hat für die Dynamik des steten Wandels konventioneller Stoffe und Kleidung den Begriff «modern-traditionell» vorgeschlagen, um so ein besonderes Merkmal in der Entwicklung der Mode zu erfassen (Niessen 2003a: 70).

Im Juni 2015 hatte ich Gelegenheit, das Begrüssungsritual für einen katholischen Priester, Romo Aloisius Ndate, anlässlich seines 25-jährigen Jubiläums mitzuerleben.⁴ Am Dorfeingang stieg Romo Alo ganz im Stile einer traditionellen *adat*-Zeremonie⁵ zu den Klängen von Gongs und Trommeln aus seinem Fahrzeug. Man legte ihm einen *luka semba* um die Schultern, während zwei Reihen von je vier in Ikat-Sarongs (*lawo kelimara*) und rote Blusen gekleideten Frauen ihre *luka semba* hin und her schwenkten und tanzend zurückwichen. Einige ebenfalls in *luka semba* gekleidete *adat*-Vorsteher, *mosa laki*,⁶ begrüßten den Priester zusammen mit der versammelten Dorfgemeinschaft und vielen

Gästen. Die Schilderung zeigt, dass das *luka semba*-Tuch nicht nur anlässlich des jährlichen Ritualfests und nicht nur von den anwesenden *adat*-Vorstehern, sondern auch von der gefeierten Person selbst und den begleitenden Tänzerinnen getragen wird. Bei jeder Person war die Inszenierung des Stoffes anders, worin auch unterschiedliche soziale Beziehungen zum Ausdruck kommen.

Eine Blumenkorb – Patole en miniature: Herstellung und Herkunft

Der Name *luka semba* bezeichnet ein rot-bräunliches Schultertuch, das mit aus gelblichen Linien gewobenen Ikat-Mustern verziert ist. Die Masse betragen ca. 170×75 cm. Das hier gezeigte Tuch (s. Abb. 19, S. 46) erwarb ich von der Tochter der verstorbenen Weberin Maria Pili, als sie dringend Geld brauchte. Sie hatte das Tuch von ihrer Mutter geerbt und jahrelang als kostbaren Wertgegenstand aufbewahrt. Das Gewebe ist an einigen Stellen abgenutzt und weist Flickstellen auf, was vielleicht auch auf die Qualität der Kettfäden zurückzuführen ist, die aus ungezwirntem, kommerziellem Baumwollgarn bestehen. Bis vor Kurzem wurde für die Kette jeweils robust gezwirntes, industrielles Baumwollgarn verwendet, heute ist auch Kunstseide in Gebrauch. Die Einträge bestehen seit Langem aus zwei ungezwirnten Baumwollfäden.

Dies ist der älteste *luka semba*, den ich während meiner Feldforschungen gesammelt habe (de Jong 1998; 2015). Er wurde ca. 1957 gewoben. Die Ikat-Arbeit muss in den frühen 1950er Jahren begonnen worden sein, denn die wiederholte Einfärbung mit dem Morinda-Farbstoff dauert in der Regel mehrere Jahre. Das Abbinden wurde mit Hilfe von dünnen Kokosnussfasern und dünnen Garnbündeln sehr sorgfältig ausgeführt. Letztere bestehen aus höchstens vier Fäden und nur wenigen Lagen. Die Farbe des Stoffes hat eine «süsse» rote Tönung, da nach der Grundfärbung mit Indigo verschiedene Morinda-Mixturen verwendet wurden. Offensichtlich wurden die Kettfäden vor dem Weben mittels akkurat platzierter Steckchen gut fixiert, zudem wurden die Muster sorgfältig und ohne «Brüche» gewoben, was nicht immer der Fall ist.

«Wie schön (*gagah*)!», pflegen Weberinnen zu sagen, wenn sie ein solches Tuch sehen. Diese Art feiner Verarbeitung übt auf lokale Kenner und andere Spezialisten mit geübtem Auge einen besonderen Reiz aus, was wiederum bestätigt, dass «der Zauber der Technologie» (Gell 1992) nicht nur in materieller Hinsicht einzigartige Stücke hervorbringt, sondern wahre Kunstwerke schafft (vgl. de Jong 2011; 2016).

Auf meine Frage, woher das *luka semba*-Design denn ursprünglich stamme, antworteten die Weberinnen stets mit einem Verweis auf ihre Ahnen. Für sie steht ausser Frage, dass die Motive lokalen Ursprungs sind und auf das Wirken einer nicht namentlich genannten Ahnin zurückgehen. Häufig wird in diesem Zusammenhang aber auch der Name Nenek Maria Nduru Muda erwähnt, eine adlige Weberin der Familie Sa'o Ria. Sie hatte das Muster von ihrer Schwiegermutter Ona gelernt, diese wiederum von ihrer eigenen Mutter Godhi. Offensichtlich ist der Stoff in Sa'o Ria in direkter Folge von einer Generation auf die nächste übertragen worden, ich vermute sogar, dass die Frauen des Hauses das Muster einst monopolisiert und als Kennzeichen ihrer adligen Stellung verwendeten. Nenek Nduru, eine aussergewöhnlich fähige Ikat-Weberin, war von den 1940er bis in die

1960er Jahre tätig. Zu ihren grossen Verdiensten gehört die Neuinterpretation des *luka semba* sowie des Frauensarongs *lawo luka semba* (s. Abb. 20, S. 47). Dieser Sarong wurde ursprünglich nur bei *adat*-Ritualen getragen, heute bei praktisch allen offiziellen und festlichen Anlässen. Viele Weberinnen sagen, sie würden sich an Nenek Ndurus Mustertwürfe halten. Eine von ihnen, Regina Hara, meinte: «Bevor Nenek Nduru sich an den *luka semba* setzte, war dieser Stoff nicht besonders verbreitet, denn nur auserwählte Frauen durften dieses Muster abbinden. Nenek Nduru hat das Tuch berühmt gemacht.»⁷ Noch in den 1980er Jahren war Mama Hara im Besitz eines *lawo luka semba*, den Nenek Nduru ca. 1955 abgebunden hatte. Wenn Ungemach drohte, pflegten Mama Hara und ihr Mann eine Kerze anzuzünden und mittels des Sarongs ihre Vorfahrin um Beistand zu bitten. Das deutet darauf hin, dass die Macht Nenek Ndurus mittels der Materialität des Stoffes weiterwirkt, vor allem durch die «Augen» (*mata*), also die Motive, in ähnlicher Weise wie bei der Verehrung anderer Bilder oder «Indizes», zum Beispiel Steinen oder Bäumen, deren Wirkmächtigkeit auf einer ihnen inhärenten, göttlichen Präsenz beruht (Gell 1998: 116–126). Dem Stoff haftet somit auch eine Wirkmächtigkeit an.

Aufgrund der Arbeit von Bühler (s. Einführung, S. 7 ff.) und anders als die lokalen Vorstellungen verorten verschiedene Textilexperten, die sich mit Flores befasst haben (Barnes 1989a; Hamilton 1994d; Maxwell 1980; 2003), den Ursprung des *luka semba*-Musters und ähnlicher Designs in indischen Doppelikat-Seidenstoffen (Patolen) mit «achtstrahligem Blumenmuster», die über den Handel nach Indonesien kamen (s. Abb. 8, S. 34). In Indien wird dieses Blumen- oder Korbmuster (*chhabadi bhat*) als «achtblättriger Lotus mit ausstrahlenden Blüten und Knospen» interpretiert und als «altes, traditionelles Muster» bezeichnet (Sarabhai & Dhamija 1988: 19). Es soll auf einem alten Hochzeitsritual beruhen, bei dem ein Körbchen mit Blumen auf den Kopf der Braut gelegt wurde. Später umhüllte man ihren Kopf und Körper mit einem speziell für diesen Anlass kreierten Tuch. Auch hier stellt ein Tuch (Patole) – ein «Blumenkorb-Tuch» könnte man ausgehend vom lokalen Konzept sagen – eine besondere Art des Seins oder Werdens dar.⁸ In Indonesien wurde dieses besondere Muster dann von adligen Familien vereinahmt (vgl. Barrkman 2007; Gittinger 1979; Iskandar & Gratha 2013; Nabholz-Kartaschoff 1989) und in faszinierend vielfältiger Form umgedeutet (s. S. 34–59).

In ihrer Gesamtstruktur entspricht die Musterung eines *luka semba* dem Design einer Patole mit «achtstrahligem Blumenmuster» in Kleinformat. In der Regel besteht ein *luka semba* aus einer zentralen Bahn mit zwei grossen *semba*-Musterfeldern (manchmal ein einzelnes durchgehendes Muster) bestehend aus fünf längsgerichteten (*mata ke'a*) und drei horizontal ausgerichteten Blumenmotiven mit Verbindungsmustern. Hinzu kommen zwei längslaufende Seitenbänder mit rechteckigen und dreieckigen Motiven sowie kleinen Punkten und zwei quer liegende, mit länglichen Dreiecken dekorierte Bänder (manchmal Doppelbänder) am oberen und unteren Abschluss, die von gemusterten Bordüren umrandet sind. Die heutigen Weberinnen haben noch nie eine Patole gesehen. Aber als ich ihnen Bilder davon zeigte (Hamilton 1994b: 32), hoben sie sofort die Unterschiede zwischen dem Blumenkorb-Motiv der Patolen und ihren eigenen Stoffmusterun-

gen hervor. Die Weberin Maria Ferdinanda Bela, als Mama Din bekannt, meinte: «Es sieht aus wie ein *luka semba*, aber sie haben unsere Motive leicht abgeändert. Vielleicht wurden sie in Malakka hergestellt. Im Regentanz-Lied heisst es ja auch, unsere Vorfahren stammten aus Malakka. Von dorthier kannten sie das Weben bereits. Unsere Vorfahren kreierten den *luka semba*, nur wenige besaßen einen *lawo luka semba*. Die meisten Leute waren entweder in schwarze oder weisse Tücher gekleidet.»

2010 gab es nur einen einzigen Mann im Dorf, der schon eine Patole gesehen hatte. Ein Händler aus Sumba hatte ihm in den 1960er Jahren ein Exemplar gezeigt und sich erkundigt, ob es solche Stoffe auch in Nggela gäbe. Im Gegensatz zu einem Stoffhändler, der in der Stadt Ende einen grossen Stoffladen besass, aber noch nie von Patolen gehört hatte, berichtete ein Händler auf dem Markt von Maumere, dass es bis 2004 viele Patolen mit Blumen- oder Elefantenmustern gegeben habe, die von Leuten aus Adonara zum Verkauf angeboten worden seien.

Kurzum, die Nggela-Weberinnen haben die Blumenkorb-Patole hinsichtlich des Designs und der Musterdeutung in besonderer Weise lokal verortet und sich angeeignet. So haben sie zwei prestigeträchtige, geschlechtsspezifische Gewebe entwickelt, wobei das *luka semba*-Tuch heutzutage sowohl von Männern als auch von Frauen verwendet werden kann. Natürliche Farbstoffe werden heute praktisch nur noch für *luka semba* und *lawo luka semba* verwendet. Wie ich zeigen werde, verbindet das *semba*-Muster, oder das *ke'a*-Motiv, die Weberinnen sozial mit ihren Ahninnen, aber in ambivalenter Weise. Die Stoffe sind durchdrungen von globalen historischen Beziehungen. Aufgrund der Tendenz, lokale Traditionen auf neue Gegebenheiten zu übertragen, zeugen sie von der «Erfindungskraft der Tradition» ebenso wie von einer frühen Form der «Indigenisierung der Modernität» (Sahlins 1999: 410, 414).

Innovation und Tradition: Technischer Wandel und Deutungskontinuität

Bezüglich der Herstellung der Stoffe hat sich vieles verändert, vor allem was die Garne, das Abbinden und das Färben betrifft (Hamilton 1993). Die Anpassungen haben zu einer höheren Produktivität geführt, unter anderem weil inzwischen mehr Garmlagen auf den Ikat-Rahmen gespannt werden: Heute werden oft sechs anstatt nur zwei Stoffe gleichzeitig abgebunden und gefärbt. Aus Sicht der Weberinnen stellen sie heute attraktivere Tücher her, die auch farbigere Muster aufweisen, was darauf zurückzuführen ist, dass die *luka semba* seit ungefähr 2000 aus gelbem und orangefarbenem Kunstseidengarn produziert werden. Diese Tücher werden auch als angenehmer zu tragen empfunden. Die Gelbfärbung ist hier nicht mehr nötig, was Kosten und Zeit spart. Als Geschenke zwischen engen Verwandten werden aber weiterhin nur die aufwendig, aus Weissm Garn hergestellten *luka semba* akzeptiert. Dem lokalen ästhetischen Empfinden entsprechend sollten die Farben nicht zu stark sein. Leuchtendere Tücher eignen sich besser für den Verkauf oder als Geschenke an Personen jenseits der Dorfgemeinschaft.

Ältere Weberinnen sind zudem der Meinung, die Ikat-Muster sähen heute anders aus, trotz ihrer Bemühungen, am «Erbe der Ahnen» beziehungsweise an der «Tradition» festzuhalten, was im lokalen Kontext meist heisst, dem Beispiel von Nenek Nduru zu folgen.

Vor nicht allzu langer Zeit meinte Anastasia Teke, eine der älteren Weberinnen: «Schon seit jeher folgen wir dem Beispiel der Ahnen, auch was das Abbinden der *luka semba* betrifft. Wir wollen keine Abweichungen, aber die jüngeren Frauen haben bereits alles verändert.» Früher wurden zum Beispiel für blaue Muster in einem zweiten Arbeitsschritt mehr Motivelemente eingefügt. Das Ikatten dauerte dementsprechend länger. Im Unterschied zum Herstellungsverfahren scheinen sich die Deutungen der *luka semba*-Musterung im Verlaufe des 20. Jahrhunderts nur wenig verändert zu haben. Im lokalen Textilsystem haben die meisten Ikat-Muster nur einen Namen, aber keine tiefere Bedeutung.⁹ Das *mata ke'a*-Motiv im zentralen Musterfeld hingegen ist mit ganz konkreten Deutungen belegt, was kulturelle Erwartungen weckt und zu sozialen Spannungen führen kann. Ohne Zweifel ist es das bedeutendste lokale Ikat-Motiv.

Als ich Mama Din bat, mir das *ke'a* Motiv näher zu beschreiben (s. Abb. 19, S. 46), erklärte sie: «In der Mitte ist die Leber, darunter und darüber das Herz. Es ist wie der Körper von uns Menschen.» Um mir dies genauer zu erläutern, zeichnete sie in mein Notizheft das Herz eines Huhnes und daneben das uns allen geläufige Herzsymbold, das sie mit «wie ein gemaltes «ich liebe dich» kommentierte. «*Tete kadho* bedeutet Brust», fuhr sie dann fort und zeigte auf die vier Rechtecke. «Hüfte ist der Name des Musters unter- und oberhalb der Leber, und zwischen den *mata ke'a* ist der Rücken dargestellt. Wie gesagt, es sind alles Dinge, die wir Menschen auch besitzen.»¹⁰ Um es noch klarer zu machen, ergänzte sie: «Das *ke'a*-Muster stellt einen Menschen dar. Wir sollten daran [am ursprünglichen Motiv] festhalten, nichts ändern, sonst laufen wir Gefahr, krank zu werden.»

Elisabeth Pango, die Mama Ango genannt wird, erklärte, dass der Begriff *ke'a* eine doppelte Bedeutung habe. Einerseits bezeichne er eine spezielle Kokosnussschale, aus der an Zeremonien Fleisch gegessen wird, andererseits umschreibe er einen kleinen, sechseckigen Deckelkorb, den man bei Pflanz- und Erntezereemonien für Reis und andere Feldfrüchte benutzt. Die Korb-Assoziation macht im Vergleich zur sechseckigen Form des *ke'a*-Motivs auf dem Stoff durchaus Sinn und weckt zugleich Erinnerungen an das indische Blumenkorb-Motiv. Während gewisse Motivelemente unterschiedlich gedeutet wurden, waren sich alle Weberinnen einig, dass das *mata ke'a* einen menschlichen Körper darstellt, einige sprachen sogar explizit von einem «Symbol» des menschlichen Körpers. Überdies wird das Motiv mit Reis und anderen stärkenden Nahrungsmitteln assoziiert, die auch bei *adat*-Zeremonien eine zentrale Rolle spielen.¹¹

Leben und Sterben durch den *luka semba*: gesicherte Einkommen – gefährliche Motive

Angeichts der Tatsache, dass das *ke'a*-Motiv als Abbild des menschlichen Körpers gedeutet wird, erstaunt es nicht, dass der *luka semba* eng mit Leben und Fruchtbarkeit in Verbindung gebracht wird – wobei die Ähnlichkeiten mit der Blumenkorb-Patole wiederum auffällig sind. Indes kann es auch zu Krankheit und Tod führen, wie Mama Din andeutete.

Aufgrund der hohen Nachfrage inner- und ausserhalb der Dorfgemeinschaft ist der *luka semba* der am meisten produzierte Stoff, der den Frauen ein bescheidenes Einkommen ermöglicht. So wie andere, wirtschaftlich schwächere Weberinnen kann auch Etridus

Nggela, genannt Mama Efe, nicht ausschliesslich auf die eigene Textilproduktion setzen, denn ihr fehlt das Geld, um die benötigten Garne und Farbstoffe zu kaufen, was bedeutet, dass sie zusätzliche Aufträge von anderen Haushalten annehmen muss.¹² Bei meinen Besuchen über die letzten dreissig Jahre traf ich sie praktisch immer bei der Arbeit an einem *luka semba* an, den sie entweder in Eigenregie oder im Auftrag einer Kundin herstellte. Im Jahre 1987 schaffte sie es, zehn eigene Tücher anzufertigen (de Jong 1998: 208), nicht zuletzt, weil sie damals einer Gruppe von Weberinnen angehörte, die von der Regierungsorganisation PKK (Pembinaan Kesejahteraan Keluarga) unterstützt wurde, welche die Garne und Farbstoffe zur Verfügung stellte. Ziel der Regierung war es, die individuelle Produktion und die teils kollektive Vermarktung von *luka semba* zu fördern, um die Einkommenssituation der Weberinnen zu verbessern. Bei späteren Besuchen war Mama Efe meist bei der Arbeit an einem eigenen Tuch, das für den Regionalmarkt von Wolowaru oder für den Verkauf vor Ort bestimmt war. Ihre wirtschaftliche Situation hat sich gegenüber früheren Jahren allerdings nicht wesentlich gebessert. Ihr Mann, der früher im Bauwesen tätig war, pflanzt heute Gemüse für den Verkauf an. Viele Männer sind in der Landwirtschaft tätig und verdienen wenig. Angesichts des tiefen Einkommensniveaus im Dorf bietet das Weben von *luka semba* eine verlässliche Einnahmequelle.

Über die letzten Jahre ist die lokale Produktion von *luka semba* und anderen Textilien in den Genuss internationaler Fördergelder gekommen. Im Rahmen des von der Weltbank unterstützten PNPM-Programms (Program Nasional Pemberdayaan Masyarakat) erhielt das Dorf 2009 eine Summe von zwei Milliarden Rupien als Hilfe, worauf der Bürgermeister zwölf Webgemeinschaften bilden liess, unter anderem um «zur Wahrung unserer Tradition» *luka semba* herzustellen.

Das Abbinden von *luka semba*- und einigen anderen Mustern kann auch «gefährlich» sein, wie eine Weberin es ausdrückte. Bis in die 1970er Jahre war es Frauen vor dem Erreichen der Wechseljahre verboten, *luka semba*-Tücher abzubinden und zu färben. Angesichts der guten Verdienstmöglichkeiten, die sich aus dem Verkauf an Händler und Touristen ergaben, setzten sich in den 1980er Jahren immer mehr junge Frauen über diese Vorschriften hinweg. Bis heute gilt, dass es am besten ist, wenn man das Abbinden der *ke'a*-Muster von einer erfahrenen Verwandten lernt oder das Verfahren «im Traum» von einer Vorfahrin gezeigt bekommt. Das muss nicht zwingend die eigene Mutter sein, denn möglicherweise hat diese die Technik aus Furcht vor den Konsequenzen selbst nie gelernt. Maria Reja erzählte mir: «Nenek Bara, eine Vorfahrin, die ich persönlich nie gekannt habe, zeigte mir das *semba*-Muster im Traum. Ich sah einen Ikat-Rahmen mit einem *luka semba*. Die Ikat-Arbeit war schon fertig. Nenek Bara stand hinter mir, und ich hörte sie sagen: «Folge mir einfach». Danach arbeiteten meine Hände wie von selbst, die ganze Steifheit war verflogen.»

Nicht wenige Frauen berichteten mir von Weberinnen, die krank oder unfruchtbar wurden oder gar starben, weil sie sich zu früh an gewisse Muster gewagt oder diese falsch ausgeführt hatten. Anastasia Rona, Mama Anas genannt, war zwar keine junge Frau mehr gewesen, hatte aber Fehler beim Ikatten gemacht. Ihre jüngere Schwester Petronela Ji'e

(Mama Pape) erzählte: «Das erste Muster war nicht vollständig, was ein grosser Fehler war. Zwei Monate später wurde sie krank. Während dieser Zeit sagte Anas, sie hätte in einem Traum die jüngere Schwester von Nenek Nduru angetroffen, die sie gescholten habe: «Wieso hast du das Muster so achtlos abgebunden? So was kannst du nur machen, wenn du das Muster bereits kennst.» Einen Monat später, bevor sie mit dem Ikatten fertig war, ist sie gestorben. Ich habe das Tuch dann selbst fertiggestellt.» Als sie mit der Geschichte fertig war, fügte sie in ernstem Ton hinzu: «Das sollte ein Lehrstück für deine Studierenden sein!» Darauf bot sie mir das Tuch an. Ein grünes Raphiabändchen zeigte an, dass es auch zum Tanzen verwendet worden war.

Die *luka semba*-Technologie ist zwar voller Magie, aber es handelt sich um einen zwiespältigen, für die Herstellerin auch potenziell schädlichen Zauber. Gell geht in seiner Arbeit (1992) zwar nicht explizit darauf ein, der Aspekt lässt sich anhand seiner Erläuterungen zum Konzept der «Ladungszauberei» (Gell 1998) aber erklären. Versteht man das *ke'a*-Motiv, wie die Herstellerinnen es tun, als Prototyp des Körpers der Weberin, dann wird ersichtlich, dass die Schädigung, welche die Weberin erleidet, eine Auswirkung der Verletzungen ist, die das Ikat-Motiv als Abbild seiner Schöpferin durch das fehlerhafte Vorgehen der physisch-realen Weberin erlitten hat. In der Rolle als Opfer verkörpert die Weberin sowohl den Prototyp (das *ke'a*-Motiv) als auch die Verletzte beziehungsweise Geschädigte, oder wie Gell (1998: 103) es formuliert: «Das Opfer wird über einen ursächlichen Umweg schliesslich Opfer seiner eigenen Wirkmacht.»¹³

Erst wenn wir die diversen Schilderungen der Weberinnen und ihre auf das *mata ke'a* ausgerichtete Denkweise mit einbeziehen, können wir verstehen und nachvollziehen (Pedersen 2007), dass über den betreffenden Stoff soziale Beziehungen nicht nur geschaffen oder gewoben, sondern auch schmerzhaft aufgelöst werden – sozusagen als Umkehrprozess ihrer Entstehung. Darüber hinaus dient das Geschilderte als eindruckliches Beispiel dafür, wie Tradition sowohl materiell als auch sozial inszeniert wird.

Die Stärkung sozialer Beziehungen: Vorfahren und lebende Verwandte

Das Abbinden eines *luka semba*, insbesondere des *ke'a*-Motivs, kann demnach schwerwiegende Auswirkungen auf die körperliche Unversehrtheit der Weberin und ihres sozialen Netzwerks haben. Gleichzeitig beschützt das Tuch den menschlichen Körper und stärkt soziale Beziehungen. Einer meiner Gesprächspartner, der anonym bleiben wollte, erklärte dies folgendermassen: «Man fühlt sich anders, wenn man einen *luka semba* benutzt oder trägt. Er steht den *adat*-Ritualen sehr nahe (...) Als Stoff hat das Schultertuch keinen besonderen sakralen Wert, nur in Verbindung mit den *adat*-Ritualen.» Man kann sagen, dass der *luka semba* die angestrebten «harmonischen» Beziehungen zu den Ahnen nicht nur visualisiert, sondern auch hervorbringt. Es geht aber auch um das Verhältnis zu den Verwandten im eigenen Dorf und in anderen Landesgegenden.

Das lässt sich anhand eines dritten *luka semba*-Tuchs aus meiner Sammlung zeigen. Es gehörte einst dem *adat*-Vorsteher Gabriel Mane, der seit mehreren Jahren die Position des *mosa laki pu'u* einnimmt, das heisst, er ist der Wichtigste der drei *mosa laki* des Hauses Sa'o Ria.¹⁴ Seine Schwiegermutter stellte das Tuch in den 1970er Jahren her

und schenkte es ihm Ende der 1980er Jahre zu seiner Hochzeit. Seine Schwägerin hat es mir in seinem Auftrag verkauft, was durchaus den Gepflogenheiten entspricht, da alles, was mit Textilien zu tun hat, von Frauen geregelt wird (de Jong 2000). Gabriel Mane brauchte dringend Geld für die medizinische Behandlung seiner Frau, für die Ausbildung seines Sohnes und nicht zuletzt für sich selbst, um das geplante Festessen anlässlich seiner offiziellen Ernennung zum Vorsteher seines *adat*-Hauses zu finanzieren.

Laki Mane hatte das Tuch für Rituale im Zusammenhang mit dem Feldbau-Zyklus sowie für Opfergaben in seinem Zeremonialhaus und auf dem Kultplatz verwendet. Bei solchen Anlässen treten er und die anderen sechzehn *adat*-Vorsteher mit der jenseitigen Welt in Kontakt, also mit Ahnen und anderen bedeutenden Geistwesen. Sie bringen ihnen Opfergaben dar und bitten sie um Unterstützung hinsichtlich des Gedeihens der Feldfrüchte und des Wohls der Menschen (s. Abb. 58). «In diesen Momenten wird der *luka semba* Teil des Körpers des *mosa laki*», berichtete mein Gesprächspartner. Vor der Einführung westlicher Kleider trugen die *mosa laki* ihre Schultertücher auch im Alltag. Man kann sagen, dass im Rahmen von *adat*-Zeremonien das Schultertuch eines *mosa laki* zu einer Art «Hyperfläche» wird, vergleichbar mit dem Schamanenkostüm in Pedersens Untersuchung. Der *luka semba* «öffnet» dem *adat*-Vorsteher sozusagen den Weg zur spirituellen Welt (Pedersen 2007: 152–153), wobei die Musterung zugleich ihre von den Ahnen herrührende Qualität und Wirkmacht wiedererlangt.

Zu den *adat*-Ritualen, in denen der *luka semba* eine zentrale Rolle spielt, gehören auch diverse Lebenszyklus-Rituale. Die Schultertücher gehören zur Festkleidung und werden als Tanzzubehör und -schmuck eingesetzt. Zudem dienen sie als zentrale Gaben, um bestehende soziale Beziehungen zu stärken und neue zu schaffen, vor allem beim Brautpreisritual (de Jong 1995). Anlässlich einer aufwendigen, adligen Heirat im Jahre 1992 – bestehend aus Verlobungs-, Brautpreis- und Hochzeitsritual – überreichten die Verwandten der Braut dem Brautpaar sowie der Familie des Bräutigams insgesamt 55 *luka semba* zusammen mit vielen Männer- sowie Frauen-Sarongs und Blusen. Davon umfasste die Gegengabe zum Brautpreis 34 Schultertücher (de Jong 1998: 278), und heute läge die Zahl bestimmt höher. Am Ende ihres Lebens angekommen, werden Männer mit mindestens einem *luka semba* zu Grabe getragen. 2009 war der Sarg eines *adat*-Vorstehers mit einem Schultertuch bedeckt und sein Körper mit vier Tüchern, drei Männer-Sarongs sowie zwei Batik-Kopftüchern. Das *semba*-Muster sieht man häufig auch auf den offiziellen, aus handgewobenen Stoffen fabrizierten Kleidern, die Beamte und Schüler mindestens einmal die Woche abwechselnd zusammen mit der nationalen Uniform tragen müssen (s. Abb. 59, S. 112).



Adat-Vorsteher (*mosa laki*) während des Reisrituals *loka pare* auf dem Kultplatz in Nggela 1988. Sie sind gekleidet in einen blau-schwarzen Männersarong mit horizontalen Streifen (*luka mite*), mit einem Batik-Kopftuch (*lesu*) und dem Schultertuch *luka semba*. Jeder trägt das Tuch auf seine eigene Art. Lio, Nggela, Flores, Indonesien
Abb. 58



Jenseits der Dorfgemeinschaft:

Die Inszenierung translokaler Seinsformen

Auch im Umgang mit Fremden zeitigt das Schultertuch vielfache Wirkungen. In den 1980er Jahren waren *luka semba* sowohl im Dorf als auch in den Art-shops in Flores und Bali die meistverkauften Stoffe, sie waren sogar in der berühmten Shopping Mall Sarinah in Jakarta erhältlich. In den 1990er und 2000er Jahren ging der Tourismus in Zentralflores aus verschiedenen Gründen spürbar zurück. Hinzu kam, dass sich der Geschmack der Touristen in Sachen Souvenirs änderte, mit der Folge, dass *luka semba* heute bedeutend weniger verkauft und exportiert werden.

Ein anderes Beispiel translokaler Inszenierung war der *adat*-Tanz *gawi*, den ein Fernsehteam aus Jakarta 2009 für Trans TV filmte. Normalerweise wird dieser Rundtanz jährlich im Rahmen des viertägigen Fests zum Abschluss des Feldbau-Zyklus aufgeführt. Zweck des Schlussrituals ist es, das Dorf von bösen Geistern und Krankheiten zu reinigen. Beim hier beschriebenen Anlass filmte das Fernsehteam zunächst die verschiedenen Schritte der Herstellung eines Ikat-Stoffes. Bei den anschliessenden Tanzaufnahmen figurierte das *semba*-Muster prominent, nicht nur auf den diversen Schultertüchern, sondern auch auf der massgeschnei-

deten Jacke des Hauptsängers (s. Abb. 60).

Was ich bei der Beschreibung der Begrüssungszeremonie für Romo Alo am Anfang des Beitrags nicht erwähnt habe, war der Umstand, dass das Fahrzeug, das ihn ins Dorf brachte, ebenfalls mit einem *luka semba* dekoriert war. Somit brachte das Ereignis zwei ganz unterschiedliche Prestigeobjekte zusammen: ein überliefertes lokales und ein glitzernd metallenes aus der Welt der globalisierten Moderne (s. Abb. 61, S. 113). Während des Festes erhielten wichtige geistliche und staatliche Würdenträger einen *luka semba* als Geschenk, den sie bei ihren Ansprachen auf der Bühne auch trugen. Grosse Anlässe wie diese zeigen, wie der *luka semba* auf verschiedene Arten, alte wie auch neue, seine Wirkmacht als dekorativer und schützender Stoff und als Kleidung entfaltet.

Kurzum, der *luka semba* interagiert auf eine faszinierende, translokale und moderne Art und Weise mit anderen Dingen und Personen. Dies wird vor allem bei zeremoniellen Ereignissen, an denen auch Dorffremde teilnehmen, deutlich. Bei solchen Anlässen umschliesst und bekleidet der Stoff den sozialen Körper des Dorfes, einschliesslich der frem-

den Besucher. Aus nationaler Sicht versinnbildlicht der *luka semba* das komplexe Verhältnis zwischen *adat*, katholischer Kirche und Staat (vgl. dazu Howell 2001).

Schulkinder müssen einmal pro Woche Kleidung aus lokalem Ikat-Stoff tragen. Das *luka semba*-Muster war 2009 besonders beliebt und ist es bis heute. Lio, Nggela, Flores, Indonesien
Abb. 59

Aufführung des *gawi*-Tanzes mit dem Schultertuch *luka semba* während Filmaufnahmen von Trans TV aus Jakarta 2009. Ausser dem *luka semba* tragen die Frauen für diesen offiziellen Anlass den Sarong *lawo kelimara* und eine rote Bluse. Die Männer tragen den für öffentliche *adat*-Auftritte üblichen Mönnersarong *luka mite* und das Batik-Kopftuch *lesu*. Lio, Nggela, Flores, Indonesien
Abb. 60

In transnationalen, globalen Betrachtung symbolisiert und verkörpert er tatsächliche wie auch imaginierte Beziehungen zwischen den Dorfbewohnern und interessierten Fremden wie internationalen Touristen, Sammlern und Ethnologen, aber auch mit ausländischen Institutionen wie Museen und juristischen Körperschaften.

Fazit

Der *luka semba* veranschaulicht sowohl frühe wie auch neuere Globalisierungsprozesse: Textilfachkundige erkennen in den Mustern und Designs den Einfluss der alten Blumenkorb-Patolen, und sowohl Weberinnen wie auch Forscherinnen und Forscher sind sich der Veränderungen bewusst, welche die Einführung neuer Materialien und moderner Herstellungsverfahren ausgelöst hat, vor allem was das Abbinden und das Färben der Garne betrifft. *Luka semba* sind modern und traditionell zugleich. Wer den Blick auf die Tradition richtet, hebt die Bedeutung und den Wert kultureller Leistungen hervor, seien dies nun materielle Dinge wie Textilien oder immaterielle Praktiken wie Rituale. Wer sich mit der Modernität befasst, betont vielleicht eher den technischen und formalen Wandel sowie den erweiterten Verwendungsbereich der Ikat-Stoffe.

Der *luka semba* inszeniert und choreografiert soziale Beziehungen mittels komplexer und höchst flexibler Mechanismen. Obwohl das Tuch mittlerweile auch bei vielen weltlichen Anlässen anzutreffen ist, hat es seine ursprüngliche Bedeutung als zentrales *adat*-Tuch nicht eingebüsst. Meiner Auffassung nach besitzt der *luka semba* selbst keine sakrale Wirkmacht, weshalb wir ihn auch nicht als sakralen Stoff bezeichnen können, wie einige Experten – mich selbst eingeschlossen – früher hin und wieder vorgeschlagen haben. Er besitzt jedoch sakrales Potenzial, das bei speziellen Anlässen aktiviert wird. In *adat*-Ritualen kommt diese sakrale Wirkmacht immer wieder zum Ausdruck, trotz Änderungen im Herstellungsverfahren. Die besondere Musterung und die nach wie vor gültigen Regeln beim Abbinden der Garne entfalten ebenfalls Wirkung. Ich würde sogar so weit gehen zu behaupten, dass die materielle und rituelle Inszenierung des *luka semba* wesentlich zur lokalen und erweiterten *adat*-Kultur beiträgt. Das Schultertuch hilft uns, diese Kultur in all ihren Ausformungen besser zu erkennen und zu verstehen.

Seit der Unabhängigkeit Indonesiens und vor allem im Laufe des späten 20. Jahrhunderts ist der *luka semba* zu einem Grenzgänger geworden, sowohl was die Grenze zwischen den sozialen Schichten als auch jene zwischen den Geschlechtern betrifft. Heute tragen bei rituellen Anlässen nicht nur hochrangige, wohlhabende Männer der Elite ein *luka semba*-Tuch, sondern auch «einfache» Männer, Frauen und Kinder. Das Schultertuch choreografiert sozusagen soziale Grenzüberschreitungen. In diesem Sinne trägt es auch zum Abbau sozialer Hierarchien bei.



Der *luka semba* tritt hier in einem neuen rituellen Kontext auf. Er ziert und schützt den stattlichen Wagen, der den katholischen Priester Aloysius Ndate zu seinem Jubiläumsfest 2015 an seinen Geburtsort Nggela führt. Lio, Nggela, Flores, Indonesien

Abb. 61

Wie wir gesehen haben, entwickeln die Textilien einzelner herausragender Weberinnen eine Wirkung, die weit über die Grenzen der eigenen Gemeinschaft geht, ähnlich wie das Barnes (2005) beschrieben hat. Ich schlage vor, dass man den *luka semba* in allen seinen Dimensionen – vom Design über die Herstellung bis zur Verwendung und Wirkung – als Teil eines komplexen Aushandlungsprozesses von Modernität versteht. Folglich sollte man ihn eher als «traditionell-modern» denn als «modern-traditionell» bezeichnen, wie das Niessen (2003a) für eine Reihe ähnlicher Stoffe vorgeschlagen hat. Als der *luka semba* einst eingeführt wurde, diente er einzelnen herausragenden Männern als Modeobjekt. Inzwischen dient er als modisches Merkmal einer früheren Zeit in ständig neu inszenierten, *adat*-relevanten und -nichtrelevanten Kontexten.

- 1 Ich danke Traude Gavin für ihre Kommentare zu diesem Beitrag.
- 2 Mein Bericht befasst sich hauptsächlich mit Nggela, einer Gemeinschaft mit einer in der Region eigenständigen *adat*-Kultur. Erb (2007: 247–248) unterscheidet zwischen drei verschiedenen Aspekten des *adat*: *adat* als «Kultur» bzw. «Kunst», als Wiederaufnahme von alten Ritualen und religiösen Zeremonien und im Sinne der Wiederbelebung früherer politischer Institutionen und Formen des Landbesitzes.
- 3 Übersetzung aller englischen Zitate ins Deutsche durch den Übersetzer.
- 4 Der Katholizismus ist in Flores seit Beginn des 20. Jahrhunderts die wichtigste offizielle Religion.
- 5 Bezüglich *adat* s. Anmerkung 2.
- 6 Der Begriff *mosa laki* bezeichnet die adligen Vorsteher von fünfzehn der insgesamt dreissig «Häuser» im Dorf. Unter «Häusern» versteht man benannte Abstammungsgruppen. Jede Gruppe verfügt über ein eigenes Zeremonialhaus. Sa'o Labo und Sa'o Ria sind die wichtigsten Häuser.
- 7 Übersetzung aller Zitate aus dem Indonesischen ins Englische durch die Autorin und ins Deutsche durch den Übersetzer.
- 8 Es ist nicht klar, ob dieses Blumenmotiv ursprünglich aus Indien stammt. Guy (2013) weist darauf hin, dass europäische Stilelemente das Design indischer Chintz-Stoffe beeinflusst haben.
- 9 Für eine Beschreibung von Mustern und deren Bedeutung, s. Gavin 2003 und Hamilton (S. 27 ff.).
- 10 Die Motivelemente links und rechts der Leber sind ornamentale *lombo* bzw. *tumpal*.
- 11 Interessanterweise interpretierten Weberinnen in Lembata einzelne Blumenmuster auf den Patolen nicht nur als Menschen; sie haben sie auch zu stilisierten menschlichen Figuren umgestaltet (Barnes 1991).
- 12 Die lokale Arbeitsteilung sieht folgendermassen aus: Mässig reiche Weberinnen arbeiten ausschliesslich auf eigene Rechnung; reiche Weberinnen geben zusätzlich Stoffe in Auftrag; wirtschaftlich schwache Weberinnen nehmen entsprechende Aufträge entgegen (de Jong 2000: 269).
- 13 Aus ethnologischer Sicht, meint Gell (1998: 103), sollte man Kunstwerke als menschen-ähnliche Wesen wahrnehmen, da sie sowohl Quelle als auch Ziel von Handlungsfähigkeit und Wirkmacht sind. Er bringt zudem das nützliche Konzept der «distributed personhood» (geteilte Personenschaft) ins Spiel.
- 14 Vgl. Anm. 5.

Literaturverzeichnis

- Adams, Marie Jeanne [Monni] 1969. *System and Meaning in East Sumba Textile Design*. New Haven: Yale University Press.
- Allen, Lindy & Louise Hamby 2011. Pathways to Knowledge. Research, Agency and Power Relations in the Context of Collaborations between Museums and Source Communities. In: Sarah Bryne, Anne Clarke, Rodney Harrison & Robin Torrence (eds), *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum*. New York: Springer Science+Business Media, 209–229.
- Antoulas, Symeon & Marlene Antoulas 2015. *East Timor Through a Selection of Ethnographic Artifacts*. Charleston: SC.
- Appadurai, Arjun (ed.) 1986. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. New York: Cambridge University Press.
- Aragon, Lorraine V. 2014. Law versus Lore. Copyright and Conflicting Claims about Culture and Property in Indonesia. *Anthropology Today* 30(5): 15–19.
- Aragon, Lorraine V. 2012. Copyrighting Culture for the Nation? Intangible Property Nationalism and the Regional Arts of Indonesia. *International Journal of Cultural Property* 19: 269–312.
- Aragon, Lorraine V. 2011. Where Commons Meets Commerce. Circulation and Sequestration Strategies in Indonesian Arts Economies. *Anthropology of Work Review* 32: 63–76.
- Aragon, Lorraine V. & James Leach 2008. Arts and Owners. Intellectual Property Law and the Politics of Scale in Indonesian Arts. *American Ethnologist* 35(4): 607–631.
- Arsac, Jean 1989. *La dentelle du Puy: une tradition*. Paris/Le Puy: Christine Bonneton/Centre d'enseignement de la dentelle au fuseau.
- Bagal, Monique 2015. *Sikka Ikat GI: Industrial Design, or Copyright? Unpublished Paper*.
- Bagal, Monique & Massimo Vittori 2010. Preliminary Report on the Potential for Geographical Indications in Côte d'Ivoire and the Relevant Legal Framework. Unpublished Background Paper.
- Bagal, Monique & Peter Damary 2014. Support the Establishment of a Geographical Indication on Sikka Ikat. Unpublished Mission Report.
- Barnes, Ruth 2011. Past Memories or New Inventions? Textiles in Kedang, Lembata. In: Hans Hägerdal (ed.), *Tradition, Identity, and History-Making in Eastern Indonesia*. Växjö, Kalmar: Linnaeus University Press, 113–129.
- Barnes, Ruth 2010. Introduction: The Study of Indonesian Textiles. Past, Present, and Future. In: Ruth Barnes & Mary Hunt Kahlenberg (eds), *Five Centuries of Indonesian Textiles*. Munich, Berlin, London, New York: Delmonico Books, Prestel, 26–44.
- Barnes, Ruth 2005. Moving between Cultures. Textiles as a Source of Innovation in Kedang, Eastern Indonesia. In: Ruth Barnes (ed.), *Textiles in Indian Ocean Societies*. London, New York: Routledge, 150–162.
- Barnes, Ruth 2002. Textiles for the Trade with Asia. In: Ruth Barnes, Steven Cohen & Rosemary Crill (eds), *Trade, Temple and Court. Indian Textiles from the Tapi Collection*. Mumbai: India Book House, 10–77.
- Barnes, Ruth 1991. Patola in Southern Lembata. In: Gisela Völger & Karin v. Weck (eds), *Indonesian Textiles. Symposium 1985*. Cologne: Ethnologica, 11–17.
- Barnes, Ruth 1989a. *The Ikat Textiles of Lamalera. A Study of an Eastern Indonesian Weaving Tradition*. Leiden: Brill.
- Barnes, Ruth 1989b. The Bridewealth Cloth of Lamalera. In: Mattiebelle Gittenger (ed.), *To Speak with Cloth. Studies in Indonesian Textiles*. Los Angeles: University of California Museum of Cultural History, 43–55.
- Barnes, Ruth, Steven Cohen & Rosemary Crill 2002. *Trade, Temple & Court. Indian Textiles from the Tapi Collection*. Mumbai: India Book House Pvt Ltd.
- Barrkman, Joanna 2014a [3rd ed.]. *A Arte de Futus. Tecelagem Ikat em Timor-Leste. The Art of Futus. Ikat Weaving of Timor-Leste*. Dili: Timor Aid.
- Barrkman, Joanna 2014b. "She Comes with a Spindle in Her Hand": Biboki Textiles. In: Roy W. Hamilton & Joanna Barrkman (eds), *Textiles of Timor: Island in the Woven Sea*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA, 122–135.
- Barrkman, Joanna 2009. *The Art of Futus: From Light to Dark – Arte Futus Nian: Husi Naroman ba Nakukun*. Jakarta: UNESCO.
- Barrkman, Joanna 2007. *Entwined. The Influence of Indian Patola and Trade Cloths on the Ritual Practices and Textile Motifs of the Atoin Meto People of West Timor*. Unpublished MA Thesis. Charles Darwin University.
- Berloquin-Chassany, Pascale 2006. *Créateurs africains de mode vestimentaire et labellisation "ethnique"* (France, Antilles, Afrique de l'Ouest francophone), www.cairn.info/revue-autrepart-2006-2-page-173.htm (accessed 1 December 2015).
- Boateng, Boatema 2011. *The Copyright Thing Doesn't Work Here. Adinkra and Kente Cloth and Intellectual Property in Ghana*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Bresson, Amélie & Deslaeli Putantry 2013. Geographical Indications and Territorial Development: An Analysis of the Code of Practice Implications. Two Case Studies in Indonesia: Sikka Tenun Ikat and Amed Salt. Unpublished Mission Report.
- Brown, Michael F. 2005. Heritage Trouble. Recent Work on the Protection of Intangible Cultural Property. *International Journal of Cultural Property* 12: 40–61.
- Bühler, Alfred 1972. Ikat, Batik, Plangi. Reservemusterungen auf Garn und Stoff aus Vorderasien, Zentralasien, Südosteuropa und Nordafrika. Basel: Pharos-Verlag H. Schwabe.
- Bühler, Alfred 1959. Patola Influences in Southeast Asia. *Journal of Indian Textile History (Ahmedabad)* 4: 4–46.
- Bühler, Alfred 1946. Die Reservemusterungen. Versuch einer zusammenfassenden Betrachtung ihrer Technik, Entstehung und Herkunft. *Acta tropica* 3: 242–271.
- Bühler, Alfred 1943. Materialien zur Kenntnis der Ikat-technik. Definition und Bezeichnungen, Geschichtliches, mechanische Verarbeitung des Garnes. Leiden: E. J. Brill (Internationales Archiv für Ethnographie, Bd. 43, Supplement).
- Bühler, Alfred 1941. Ikatten. Ciba-Rundschau, Basel, Nr. 51 (Jg. 5, September 1941): 1850–1887.
- Bühler, Alfred 1939. Die Herstellung von Ikattüchern auf der Insel Rote. Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft in Basel, Basel, Bd. 50: 32–97.
- Bühler, Alfred 1937. Malaiischer Archipel. In: Fritz Sarasin (ed.), Bericht über das Basler Museum für Völkerkunde für das Jahr 1936. Basel: Birkhäuser, 13–38.
- Bühler, Alfred 1936. Schlussbericht. Reise nach den Kleinen Sundainseln Timor, Rote und Flores. 27. März–18. Dezember 1935. Unpubliziertes Typoskript Archiv MKB.
- Bühler, Alfred 1935. Tagebuchnotizen. Reise zu den kleinen Sundainseln Timor, Rote und Flores. 27. März–18. Dezember 1935. Unpubliziertes Manuskript Archiv MKB.
- Bühler, Alfred & Eberhard Fischer 1979. The Patola of Gujarat. Double Ikat in India. Basel: Krebs.
- Bühler, Alfred, Urs Ramseyer & Nicole Ramseyer-Gygi 1975. Patola und Geringsing. Zeremonialtücher aus Indien und Indonesien. Basel: Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde.
- Bühler-Oppenheim, Kristin & Alfred Bühler 1948. Die Textiliensammlung Fritz Iklé-Huber im Museum für Völkerkunde und Schweizerischen Museum für Volkskunde, Basel: Grundlagen zur Systematik der gesamten textilen Techniken. Zürich: Komm. Verl. Fretz.
- Buschmann, Rainer 2000. Exploring Tensions in Material Culture: Commercialising Ethnography in German New Guinea, 1870–1904. In: Michael O'Hanlon & Robert L. Welsch (eds), *Hunting the Gatherers. Ethnographic Collectors and Agency in Melanesia, 1870s–1930s*. New York: Berghahn Books, 55–79.
- Chakrabarty, Dipesh 2000. *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton University Press.
- Conn, Steven 2010. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Crill, Rosemary (ed.) 2006. *Textiles from India: the Global Trade*. Calcutta: Seagull Books.
- Daston, Lorraine 2000. *Biographies of Scientific Objects*. Chicago: University of Chicago Press.
- Davidson, Jamie S. & David Henley (eds) 2007. *The Revival of Tradition in Indonesian Politics. The Deployment of Adat from Colonialism to Indigenism*. London: Routledge.
- de Jong, Willemijn 2016. Rote Fäden in Flores. In: Vanessa von Gliszczynski, Eva Ch. Raabe & Mona Suhrbier (eds), *Der rote Faden. Gedanken Spinnen – Muster Bilden*. Berlin: Kerber Verlag, 50–61.
- de Jong, Willemijn 2016. Red Threads in Flores. In: Vanessa von Gliszczynski, Eva Ch. Raabe & Mona Suhrbier (eds), *The Common Thread. The Warp and Weft of Thinking*. Berlin: Kerber, 50–61.
- de Jong, Willemijn 2015. Luka, Lawo, Ngawu. Kekayaan Kain Tenunan dan Belis di Wilayah Lio, Flores Tengah. Maumere: Penerbit Ledalero.
- de Jong, Willemijn 2011. Kleidung als Kunst. Porträt einer Ikatdesignerin in Ostindonesien. *FKW/Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Bd. 52 (Themenheft: Stoffe weben Geschichte(n). *Textile Kunstmateriale im transkulturellen Vergleich*): 55–71.
- de Jong, Willemijn 2006. Die Erfindung der Armut in der indonesischen Provinz. *Transnationale Entwicklungskonzepte und lokale Austauschprozesse*. *Tsantsa* 11: 23–33.
- de Jong, Willemijn 2000. Women's Networks in Cloth Production and Exchange in Flores. In: Juliette Koning et al. (eds), *Women and Households in Indonesia. Cultural Notions and Social Practices*. Surrey: Curzon Press, 264–280.
- de Jong, Willemijn 1998. Geschlechtersymmetrie in einer Brautpreisgesellschaft. Die Stoffproduzentinnen der Lio in Indonesien. Berlin: Reimer Verlag.
- de Jong, Willemijn 1995. Cloth as Marriage Gifts. Change in Exchange among the Lio of Flores. *Contact, Crossover, Continuity. Proceedings of the Fourth Biennial Symposium of the Textile Society of America*, Los Angeles, California, 169–180.

- de Jong, Willemijn 1994. Cloth Production and Change in a Lio Village. In: Roy W. Hamilton (ed.), *Gift of the Cotton Maiden. Textiles of Flores and the Solor Islands*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 210–227.
- Dietrich, Stefan 1989. *Kolonialismus und Mission auf Flores*. Ph.D. Thesis. University of Tübingen.
- Drahos, Peter 1996. *A Philosophy of Intellectual Property*. Aldershot: Dartmouth Publishing Co.
- Duggan, Genevieve 2001. *Ikats of Savu: Women Weaving History in Eastern Indonesia*. Bangkok: White Lotus.
- Dumont, Charles F. H. 1916. *Huwelijksgebruiken op Java*. Nederlandsch-Indië, Oud & Nieuw, Amsterdam vol. 1 (1916): 339–356.
- Eisenstadt, Shmuel Noah 2000. Multiple Modernities. *Daedalus* 129: 1–30.
- Erb, Maribeth 2007. Adat Revivalism in Western Flores. Culture, Religion, and Land. In: Jamie S. & David Henley Davidson (eds), *The Revival of Tradition in Indonesian Politics. The Deployment of Adat from Colonialism to Indigenism*. London, New York: Routledge, 247–274.
- Erb, Maribeth 1999. *The Manggaraians*. Singapore: Times Editions.
- Erb, Maribeth 1997. Contested Time and Place. Constructions of History in Todo, Manggarai (West Flores, Indonesia). *Journal of Southeast Asian Studies* 28: 47–77.
- Fabian, Johannes 2014 [1983]. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Forman, Shepard 1980. Descent, Alliance, and Exchange among the Makassae of East Timor. In: James Fox (ed.), *The Flow of Life. Essays on Eastern Indonesia*. J. Harvard Studies in Cultural Anthropology 2, Cambridge: Harvard University Press, 152–177.
- Forrest, Craig 2010. *International Law and the Protection of Cultural Heritage*. London: Routledge.
- Forshee, Jill 2014. Loss and Return: Personal Stories of Fataluku Weavers. In: Roy W. Hamilton & Joanna Barrkman (eds), *Textiles of Timor. Island in the Woven Sea*. Los Angeles: UCLA Press, 212–229.
- Forshee, Jill 2012. Rambu Pakki and Rambu Tokung. Pau, Sumba, Indonesia. In: Roy W. Hamilton (ed.), *Weavers' Stories from Island Southeast Asia*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA (Fowler Museum Textile Series, no. 10), 36–45.
- Forshee, Jill 2001. *Between the Folds. Stories of Cloth, Lives, and Travel from Sumba*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Fox, James 1980. Figure Shark and Pattern Crocodile. The Foundations of the Textile Traditions of Roti and Ndao. In: Mattiebelle Gittinger (ed.), *Indonesian Textiles. Irene Emery Roundtable on Museum Textiles 1979 Proceedings*. Washington: The Textile Museum, 39–55.
- Friedman, Jonathan 1990. Being in the World. Globalization and Localization. In: Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (eds), *Global Modernities*. London: Sage, 311–328.
- Gaudard, Anne 2014. La mode ethnique avance sur les passerelles de la haute couture. *Le Matin Dimanche*, 29 June 2014: 32–33. <http://static1.squarespace.com/static/534e7e6ae4b09568350520f1/t/565458cfe4b08b42d1a74504/1448368335696/Article+Mode+%C3%A9thique+Le+Matin+dimanche.pdf> (accessed 1 December 2015).
- Gavin, Traude 2003. *Iban Ritual Textiles. Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde 205*, Leiden: KITLV Press.
- Gavin, Traude 1996. *The Women's Warpath. Iban Ritual Fabrics from Borneo*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Geirnaert-Martin, Danielle C. 1992. *The Woven Land of Laboya: Socio-cosmic Ideas and Values in West Sumba*. Leiden: Centre of Non-Western Studies, Leiden University.
- Geismar, Haidy 2015. Anthropology and Heritage Regimes. *Annual Review of Anthropology* 44: 71–85.
- Geismar, Haidy 2013. *Treasured Possessions. Indigenous Interventions into Cultural and Intellectual Property*. Durham, NC: Duke University Press.
- Gell, Alfred 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. London: Clarendon Press.
- Gell, Alfred 1996. Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps. In: Alfred Gell 1999, *Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. London, Brunswick, NJ.: Athlone, 187–214.
- Gell, Alfred 1992. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: Jeremy Coote & Anthony Shelton (eds), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford: Clarendon, 40–66.
- Gittinger, Mattiebelle 1982. *Master Dyers to the World. Technique and Trade in Early Indian Dyed Cotton Textiles*. Washington: The Textile Museum.
- Gittinger, Mattiebelle 1979. *Splendid Symbols. Textiles and Tradition in Indonesia*. Washington, D.C.: The Textile Museum.
- Glass, Patrick & John Lepel 1986. The Trobriand Code. An Interpretation of Trobriand War Shield Designs. *Anthropos* 81: 47–63.

- Government of India 2004. Chanderi Development Foundation. Chanderi Sarees. Geographical Indications Journal 2: 1–4. <http://ipindia.nic.in/girindia/journal/2.pdf> [accessed 1 December 2015].
- Graham, Penelope 1994. Vouchsafing Fecundity in Eastern Flores. In: Roy W. Hamilton (ed.), *Gift of the Cotton Maiden. Textiles of Flores and the Solor Islands*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 228–245.
- Gunter, Janet 2008. Violence and "Being in History" in East Timor. Local Articulations of Colonial Rebellion. Diss. Lisbon: Instituto Superior de Cincias Trabalho e da Empresa, University Institute.
- Guterres, Justino Maria Aparicio 1997. The Makasae of East Timor. The Structure of an Affinal Alliance System. MA. Thesis. Melbourne: University of Melbourne, Department of History and Philosophy of Science, Anthropology Programme.
- Guy, John 2013. "One Thing Leads to Another". Indian Textiles and the Early Globalization of Style. In: Amalia Peck (ed.), *Interwoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500–1800*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 12–27.
- Guy, John 1998. *Woven Cargoes. Indian Textiles in the East*. London: Thames and Hudson.
- Hahn, Hans Peter 2013. *Ethnologie: eine Einführung*. Berlin: Suhrkamp.
- Halbert, Debora J. 2006. Feminist Interpretations of Intellectual Property. *American University Journal of Gender, Social Policy and the Law* 14(3): 431–460.
- Halbert, Debora J. 2005. *Resisting Intellectual Property*. New York: Routledge.
- Hamby, Louise & Joe Gumbala 2015. Development of Collecting at the Miligimbi Mission. In: Peter G. Toner & Ian Keen (eds), *Strings of Connectedness*. Canberra: ANU Press, 187–214. <http://press.anu.edu.au?p=325141> [accessed 16 December 2015].
- Hamilton, Roy W. 2014. Culture, History, and Weaving in Timor. In: Roy W. Hamilton & Joanna Barrkman (eds), *Textiles of Timor. Islands in the Woven Sea*. Los Angeles: UCLA Press, 19–37.
- Hamilton, Roy W. (ed.) 2012. *Weavers' Stories from Island Southeast Asia*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA (Fowler Museum Textile Series no. 10).
- Hamilton, Roy W. (ed.) 1994a. *Gift of the Cotton Maiden. Textiles of Flores and the Solor Islands*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History.
- Hamilton, Roy W. 1994b. Behind the Cloth. The History and Culture of Flores. In: Roy W. Hamilton (ed.), *Gift of the Cotton Maiden. Textiles of Flores and the Solor Islands*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 21–38.
- Hamilton, Roy W. 1994c. The Many Roles of Weaving and Textiles. In: Roy W. Hamilton (ed.), *Gift of the Cotton Maiden. Textiles of Flores and the Solor Islands*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 40–57.
- Hamilton, Roy W. 1994d. Ende Regency. In: Roy W. Hamilton (ed.), *Gift of the Cotton Maiden. Textiles of Flores and the Solor Islands*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 123–147.
- Hamilton, Roy W. 1993. Textile Change in 20th Century Ndonga, Flores. In: Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff, Ruth Barnes & David J. Stuart-Fox (eds), *Weaving Patterns of Life*. Basel: Museum of Ethnography, 271–285.
- Hamilton, Roy W. & Joanna Barrkman (eds) 2014a. *Textiles of Timor. Island in the Woven Sea*. Los Angeles: UCLA Press.
- Hamilton, Roy W. & Joanna Barrkman 2014b. Textile style areas in Timor. In: Roy W. Hamilton & Joanna Barrkman (eds), *Textiles of Timor. Island in the Woven Sea*. Los Angeles: UCLA Press, 38–87.
- Hansen, Karen Tranberg 2004. The World in Dress. *Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture. Annual Review of Anthropology* 33: 369–392.
- Hauser-Schäublin, Brigitta & Karin Klenke 2010. Flexibilisierte Kultur zwischen "Tradition, Modernität und Markt": Akteursbezogene Verwendungs- und Bedeutungsvielfalt von "kulturellem Erbe". In: Regina Bendix et al. (eds), *Die Konstituierung von Cultural Property. Göttinger Studien zu Cultural Property Bd. 1*, Göttingen: Unionsverlag, 25–42.
- Hauser-Schäublin, Brigitta, Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff & Urs Ramseyer 1991. *Textiles in Bali*. Berkeley, Singapore: Periplus.
- Heine-Geldern, Robert 1937. L'art Préboudhique de la Chine et de l'Asie du Sud-est et son influence en Océanie. *Revue des Arts Asiatiques* XI: 177–206.
- Heppell, Michael 2014. *The Seductive Warp Thread. An Evolutionary History of Ibanic Weaving*. Phillips, ME: Borneo Research Council.
- Herzfeld, Michael 2004. *The Body Impolitic. Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Hitchcock, Michael 1991. *Indonesian Textiles*. New York: Icon Editions.
- Hoskins, Janet 1996. *Biographical objects. How things tell the stories of people's lives*. London: Routledge.
- Hoskins, Janet 1989. Why Do Ladies Sing the Blues? Indigo Dyeing, Cloth Production, and Gender Symbolism in Kodi. In: Annette B. Weiner & Jane Schneider (eds), *Cloth and Human Experience*. Washington: Smithsonian Institution Press, 141–173.

- Howard, Michael C. 2006. Indonesian Textiles from Dress to Art. In: Michael Leaf (ed.), *Arts, Popular Culture and Social Change in the New Indonesia*. Seminar Proceedings. Vancouver: University of British Columbia, 33–57.
- Howell, Signe 2001. Recontextualizing Tradition: "Religion", "State" and "Tradition" as Coexisting Modes of Sociality among the Northern Lio of Indonesia. In: John Liep (ed.), *Locating Cultural Creativity*. London: Pluto Press, 144–158.
- International Labor Organization 1996. Globalization Changes the Face of Textile, Clothing and Footwear Industries. Press release, ILO/96/33, Geneva. http://www.ilo.org/global/about-the-ilo/media-centre/press-releases/WCMS_008075/lang-en/index.htm (accessed 1 December 2015).
- Iskandar, Sri Sintasari & Benny Gratha 2013. *Mengungkap Pola Nitik Dalam Wastra Batik*. Jakarta: Museum Tekstil.
- Jasper, Johan Ernst & Mas Pirngadie 1912. *De inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch Indië. De Weefkunst*. Den Haag: Mouton.
- Jaszi, Peter 2010. Traditional Culture. A Step Forward for Protection in Indonesia. Ford Foundation-American University, Washington College of Law Research Paper No. 2010-16. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1617245 (accessed 29 February 2016).
- Jaszi, Peter & Martha Woodmansee 1996. The Ethical Reaches of Authorship. *South Atlantic Quarterly* 94(4): 947–977.
- Jaszi, Peter & Martha Woodmansee 1994. Introduction. In: Martha Woodmansee & Peter Jaszi (eds), *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham: Duke University Press, 1–13.
- Kadati, Willy & Anne Finch 2014. Textiles of Oecusse. A Personal Account. In: Roy W. Hamilton & Joanna Barrkman (eds), *Textiles of Timor. Island in the Woven Sea*. Los Angeles: UCLA Press, 115–121.
- Khan Majlis, Brigitte 2006. In Quest of Patterns. Notes on a Group of Indian Trade Textiles from the Treasury of the Raja of Los Palos in East Timor. In: Rosemary Crill (ed.), *Textiles from India. The Global Trade*. Calcutta: Seagull Books, 117–134.
- Khan Majlis, Brigitte 1991. *Gewebte Botschaften – Indonesische Traditionen im Wandel/Woven Messages – Indonesian Textile Tradition in Course of Time*. Hildesheim: Roemer-Museum.
- Krone-Germann, Irenka 2013. La mode éthique contre la pauvreté. *La Liberté*, 14 October 2013: 8. www.laboutiquevolante.com/pdf/La_liberte14.10.2013.pdf (accessed 1 December 2015).
- Kunz, Richard 2012. Kulturbeziehungen und Stilprovinzen der Kunst: Expedition Timor, Roti und Flores (Indonesien und Osttimor), 1935, Alfred Bühler. In: Gaby Fierz et al. (eds), *Expeditionen – und die Welt im Gepäck*. Basel: Museum der Kulturen, 16–21.
- Kunz, Richard 2012. Cultural Relations and Style Provinces: Timor, Rote, and Flores (Indonesia and East Timor) Expedition, 1935, Alfred Bühler. In: Gaby Fierz et al. (eds), *Expeditions – the World in a Suitcase*. Basel: Museum der Kulturen, 16–21.
- Kunz, Richard, Wibke Lobo & Wolfgang Stein 2008. Einleitung. In: Richard Kunz & Vibha Joshi (eds), *Naga – eine vergessene Bergregion neu entdeckt*. Basel: Christoph Merian Verlag und Museum der Kulturen, 10–16.
- Kunz, Richard, Wibke Lobo & Wolfgang Stein 2008. Introduction. In: Richard Kunz & Vibha Joshi (eds), *Naga – A Forgotten Mountain Region Rediscovered*. Basel: Christoph Merian Verlag und Museum der Kulturen, 10–16.
- Larsen, Jack Lenor, Alfred Bühler & Bronwen and Garrett Solyom 1976. *The Dyer's Art. Ikat, Batik, Plangi*. New York: van Nostrand Reinhold.
- Latour, Bruno 1996. *Aramis or the Love of Technology*. C. Porter (trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Leach, Edmund 1954. A Trobriand Medusa? *Man* 54: 103–105.
- Lovell, Stanley P. 1963. Deadly Gadgets of the OSS. *Popular Science* 183(1): 56–59, 178–180.
- Luvaas, Brent 2013. Material Interventions. *Indonesian DIY Fashion and the Regime of the Global Brand. Cultural Anthropology* 28(1): 127–143.
- Macpherson, C. B. 1962. *The Political Theory of Possessive Individualism. Hobbes to Locke*. Oxford: Clarendon Press.
- Mauss, Marcel 1923–1924. Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. In: *L'Année Sociologique, seconde série*, 30–186.
- Maxwell, Robyn J. 2003. *Sari to Sarong: Five Hundred Years of Indian and Indonesian Textile Exchange*. Canberra: National Gallery of Australia.
- Maxwell, Robyn J. 1990. *Textiles of Southeast Asia. Tradition, Trade, and Transformation*. Melbourne: Australian National Gallery and Oxford University Press.
- Maxwell, Robyn J. 1980. Textile and Ethnic Configurations in Flores and the Solor Archipelago. In: Matiebelle Gittinger (ed.), *Indonesian Textiles: Irene Emery Roundtable on Museum Textiles*. Washington, 1979 Proceedings: *The Textile Museum*, 141–154.

- M'Closkey, Kathy 1994. (Mis)reading Textiles as Texts. A Critique. In: Lynne Milgram & Penny Van Esterik (eds), *The Transformative Power of Cloth in Southeast Asia*. Toronto: Canadian Council for Southeast Asian Studies, 117–125.
- McWilliam, Andrew & Elizabeth G. Traube (eds) 2011. *Land and Life in Timor-Leste. Ethnographic Essays*, Canberra: ANU Press.
- Merryman, John Henry 1986. Two Ways of Thinking about Cultural Property. *The American Journal of International Law* 80(4): 831–853.
- Nabholz-Kartaschoff, Marie-Louise 2014. Alfred Bühler's Collection from Baguia at the Museum der Kulturen, Basel. In: Roy W. Hamilton & Joanna Barrkman (eds), *Textiles of Timor. Island in the Woven Sea*. Los Angeles: UCLA Press, 197–211.
- Nabholz-Kartaschoff, Marie-Louise 1989. A Sacred Cloth of Rangda. Kamben Cepuk of Bali and Nusa Penida. In: Mattiebelle Gittinger (ed.), *To Speak with Cloth. Studies in Indonesian Textiles*, 181–197.
- Nas, Peter J. M. 1998. Global, National and Local Perspectives. Introduction. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 154(2): 181–192.
- Nederveen Pieterse, Jan 1995. Globalization as Hybridization. In: Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (eds), *Global Modernities*. London: Sage, 45–68.
- Niessen, Sandra 2003a. Three Scenarios from Batak Clothing History. Designing Participation in the Global Fashion Trajectory. In: Sandra Niessen, Ann Marie Leshkovich & Carla Jones (eds), *Re-Orienting Fashion. The Globalization of Asian Dress*. Oxford, New York: Berg, 49–78.
- Niessen, Sandra 2003b. Afterword: Re-Orienting Fashion Theory. In: Sandra Niessen, Ann Marie Leshkovich & Carla Jones (eds), *Re-Orienting Fashion. The Globalization of Asian Dress*. Oxford, New York: Berg, 243–266.
- Niessen, Sandra, Ann Marie Leshkovich & Carla Jones (eds) 2003. *Re-Orienting Fashion. The Globalization of Asian Dress*. Oxford, New York: Berg.
- O'Hanlon, Michael 1995. Medusa's Art Interpreting Melanesian Shields. In: Andrew Tavarelli (ed.), *Protection Power and Display. Shields of Island Southeast Asia and Melanesia*. Boston: Boston College Museum of Art, 74–88.
- O'Hanlon, Michael & Robert L. Welsch (eds) 2000. *Hunting the Gatherers. Ethnographic Collectors and Agency in Melanesia, 1870s–1930s*. New York: Berghahn Books.
- Orinbao, P. Sareng [Pater Piet Petu SVD] 1992. *Seni Tenun Suatu Segi Kebudayaan Orang Flores*. Nita, Flores: Seminari Tinggi St. Paulus Ledalero.
- Orinbao, P. Sareng [Pater Piet Petu SVD] 1969. *Nusa Nipa. Nama Pribumi Nusa Flores (Warisan Purba)*. Ende: Nusa Indah.
- Pedersen, Morten Axel 2007. Talismans of Thought. Shamanist Ontologies and Extended Cognition in Northern Mongolia. In: Amiria Henare, Martin Holbraad & Sari Wastell (eds), *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. London, New York: Routledge, 141–165.
- Perlman, Marc 2011. From Folklore to Knowledge in Global Governance. On the Metamorphoses of the Unauthored. In: Martha Woodmansee, Peter Jaszi & Mario Biagioli (eds), *Making and Unmaking Intellectual Property*. Chicago: University of Chicago Press, 115–132.
- Polhemus, Ted & Lynne Proctor (eds) 1978. *Fashion and Anti-Fashion*. London: Thames & Hudson.
- Pollock, Ian 2012. Ancient Emblems, Modern Cuts. Weaving and the State in Southeastern Indonesia. *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Paper 731. <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/731/> (accessed 28 July 2014).
- Polyvore. Twelfth Street by Cynthia Vincent Shawl Collar Blazer Ikat. http://www.polyvore.com/twelfth_street_cynthia_vincent_shawl/thing?id=64939332 (accessed 1 December 2015).
- Pop, Zita Maria 2012. *La globalisation dans la mode, comment le vêtement local devient un élément global? Résumé de la thèse de doctorat*. Cluj-Napoca: Université d'art et de design.
- Pride, Natali 2002. *Weaving the Country Together. Identities and Traditions in East Timor*. Unpublished Honours Thesis. Sidney: University NSW.
- Proctor, Ann & Sabrina Snow 2007. Travellers' Choice: The Patterns of Flores. *TAASA Review* 16(4): 6–9.
- Reichle, Natasha 2012. Batik. *Spectacular Textiles of Java*. IAS The Newsletter 62: 56.
- Riles, Annelise 2005. A New Agenda for the Cultural Study of Law. Taking on the Technicalities. *Buffalo Law Review* 53(3): 979–1033.
- Robertson, Roland 1995. Glocalization. Time-Space and Homogeneity–Heterogeneity. In: Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (eds), *Global Modernities*. London: Sage, 25–44.
- Rogers, Susan 2013. Transnational Ikat: An Asian Textile on the Move. <http://college.holycross.edu/projects/ikat/> (accessed 28 July 2014).
- Roque, Ricardo 2010. The Unruly Island. Colonialism's Predicament in Late Nineteenth-Century East Timor. In: Center for Portuguese Studies and Culture (ed.), *Parts of Asia*. Dartmouth: University of Massachusetts, 303–330.

- Rouffaer, Gerret Pieter & Hendrik Herman Juynboll 1914. *De Batik-Kunst in Nederlandsch-Indië en Haar Geschiedenis* [mit dt. Übers.]. Utrecht: Oosthoek.
- Sahlins, Marshall 1999. Two or Three Things That I Know about Culture. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 5: 399–421.
- Sarabhai, Mrinalini & Jasleen Dhamija 1988. *Patolas and Resist-Dyed Fabrics of India*. Ahmedabad: Mapin Publishing Pvt. Ltd.
- Sardjono, Agus 2006. Hak Kekayaan Intelektual dan Pengetahuan Tradisional [Intellectual Property Rights and Traditional Knowledge]. Bandung: P.T. Alumni.
- Schulte Nordholt, Henk (ed.) 1997. *Outward Appearances. Dressing State and Society in Indonesia*. Leiden: KITLV Press.
- Seiler-Baldinger, Annemarie 1994. *Textiles: a Classification of Techniques*. Bathurst: Crawford House Press.
- Seiler-Baldinger, Annemarie 1991. *Systematik der textilen Techniken*. Basel: Ethnologisches Seminar der Universität und Museum für Völkerkunde (Basler Beiträge zur Ethnologie, Bd. 32).
- Sekimoto, Teruo 2003. Batik as a Commodity and a Cultural Object. In: Shinji Yamashita & J. S. Easdes (eds), *Globalization in Southeast Asia. Local, National and Transnational Perspectives*. Oxford, New York: Berghahn, 111–125.
- Shah, Deepika 2005. *Masters of the Cloth: Indian Textiles Traded to Distant Shores*. TAPI Collection. New Delhi: Garden Silk Mills Ltd.
- Strathern, Marilyn 1988. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press.
- Surabaya City Guide 2011. *Pameran Seni Tenun Ikat Dalam Masyarakat Adat Sikka*. Surabaya.
- ten Hoopen, Peter 2014. *Linguagens tecidas: têxteis ikat indonésios da coleção de Peter ten Hoopen*. Woven Languages: Indonesian Ikat Textiles from the Peter ten Hoopen collection. Textos/texts Peter ten Hoopen; editora/editor Dulce Afonso; tradução/translation Anne Henriques. Lisboa: Fundação Oriente Museu.
- Thomas, Nicholas 2013. Introduction. In: Peter Mesenhöller & Oliver Lueb (eds), *Made in Oceania. Tapa – Kunst und Lebenswelten = Tapa – Art and Social Landscapes*. Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum, 14–23.
- Tsing, Anna Lowenhaupt 2004. *Friction. An Ethnography of Global Connection*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Vandecandelaere, Emilie et al. (eds) 2009. *Linking People, Places and Products. A Guide for Promoting Quality Linked to Geographical Origin and Sustainable Geographical Indications*. United Nations (FAO) and SINGER-GI. <http://www.fao.org/docrep/013/i1760e/i1760e.pdf> (accessed 1 December 2015).
- Vickers, Adrian 1996. *Modernity and Being Modern. An Introduction*. In: Adrian Vickers (ed.), *Being Modern in Bali: Image and Change*. New Haven, Conn.: Yale University Southeast Asia Studies, 1–36.
- von Lewinski, Silke 2008. *Indigenous Heritage and Intellectual Property. Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore*. 2nd Ed. Alphen aan den Rijn: Kluwer Law International.
- Watters, Kent 1977. Flores. In: Mary Hunt Kahlenberg (ed.), *Textile Traditions of Indonesia*. Los Angeles, 87–93.
- Weiner, Annette B. 1989. Why Cloth? Wealth, Gender, and Power in Oceania. In: Annette B. Weiner & Janet Schneider (eds), *Cloth and Human Experience*. Washington, London: Smithsonian Institution Press, 33–72.
- Woodmansee, Martha & Peter Jaszi (eds) 1994. *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham: Duke University Press.
- World Intellectual Property Organization (WIPO) 2015a. *Traditional Knowledge*. <http://www.wipo.int/tk/en/tk/> (accessed 1 December 2015).
- World Intellectual Property Organization (WIPO) 2015b. *Indonesia IP Laws and Treaties*. <http://www.wipo.int/wipolex/en/profile.jsp?code=ID> (accessed 1 December 2015).
- Yamashita, Shinji 2003. Introduction. “Glocalizing” Southeast Asia. In: Shinji Yamashita & J. S. Easdes (eds), *Globalization in Southeast Asia. Local, National and Transnational Perspectives*. Oxford, New York: Berghahn, 1–17.
- Yeager, Ruth Marie & Mark Ivan Jacobson 2002. *Textiles of Western Timor. Regional Variations in Historical Perspective*. Bangkok: White Lotus.